ARTHUR MILLER



por Olga Carlisle
y Rose Styron, **1966**

La granja blanca de Arthur Miller está situada en lo alto, en el límite de las empinadas montañas de Roxbury y Woodbury, en Litchfield County, Connecticut. El autor, que creció en Brooklyn y Harlem, es ahora un hombre de campo. Su casa está rodeada de los árboles que él ha plantado, secoyas nativas, exóticas katsuras, árboles chinos, algarrobos, tulipaneros. Casi todos ellos estaban floreciendo cuando nos acercamos hasta su casa para realizar esta entrevista la primavera pasada. El único sonido era un rítmico eco de martilleos procedente del otro lado de la colina. Caminamos hasta su fuente, un majestuoso granero rojo, y allí encontramos al dramaturgo, martillo en mano, de pie en la penumbra, entre maderas, herramientas y equipos de plomería. Nos saludó, un hombre alto, apuesto, con un rostro curtido y una sonrisa súbita, un erudito-granjero con anteojos de armazón de asta y zapatones de trabajo. Nos invitó a juzgar su proeza: estaba convirtiendo el granero en casa de huéspedes (divisiones aquí, armarios de cedro allá, una ducha más allá...). La carpintería, dijo, era su hobby más antiguo... había empezado a los cinco años.

Pasamos junto al cantero de lirios, junto a la hamaca, y entramos a la casa por la terraza, custodiada por un suspicaz basset llamado Hugo. Mientras entrábamos, el señor Miller nos explicó que la casa estaba silenciosa porque su esposa, la fotógrafa Inge Morath, había ido hasta Vermont para hacer un retrato de Bernard Malamud, y su hijita de tres años, Rebecca, estaba haciendo una siesta. El living, separado de la terraza por puertas de vidrio, era ecléctico, encantador: paredes blancas adornadas por un boceto de Steinberg, una pintura salpicada del vecino Alexander Calder, posters de las primeras obras de Miller, fotografías tomadas por la señora Miller. Contenía coloridas alfombras modernas y sofás, una mecedora antigua, enormes sillas Eames negras, una mesa de café de vidrio sobre la que se veía un brillante móvil, pequeñas figuras campesinas –recuerdos de un reciente viaje a Rusia–, candelabros mexicanos únicos y extraños animales de cerámica sobre una antigua mesa española tallada, procedentes del departamento de París, y plantas, plantas por todas partes.

El estudio del autor mostraba un contraste total. Ascendimos una loma verde hasta una estructura de una sola habitación con ventanas pequeñas y persianas. La luz eléctrica estaba encendida –Miller no puede trabajar con luz natural, nos dijo–. La habitación alberga un simple escritorio construido por el mismo autor, su silla, un desportillado diván gris, otra silla tallada de la década de 1930, y un anaquel con media docena de libros sin cubierta. Eso es todo, salvo por una instantánea de Inge y Rebecca, pegada con tachuelas en la pared. El señor Miller acomodó un micrófono que había colgado descuidadamente del brazo de su lámpara de escritorio. Después, de manera casual, recogió un rifle del diván y disparó a través de las persianas abiertas contra una marmota que, asustada pero indemne, se escurrió por la ladera. Nos sobresaltamos... y él sonrió ante nuestra perturbación. Dijo que su estudio también era un buen escondite para cazar pájaros.

Empezó la entrevista. Su tono y su expresión eran serios, interesados. Con frecuencia se dibujaba en sus labios una sonrisa, ante algunas reminiscencias. Es un excelente relator de historias, un hombre de memoria maravillosa, un hombre simple con capacidad de asombro, preocupado por las personas y por las ideas. Escuchamos con comodidad mientras él respondía a las preguntas.

ARTHUR MILLER

Después de leer sus relatos, especialmente *La profecía* y *Ya no te necesito más*, que no sólo tienen la potencia dramática de sus piezas teatrales sino también la descripción del lugar, el "primer plano", la intimidad de pensamiento que es tan difícil lograr en una pieza teatral, me pregunto: ¿el teatro es mucho más preciso para usted?

–Sólo rara vez siento, en el caso de un relato, que estoy en la cumbre de algo, como siento cuando escribo para el teatro. Entonces siempre me encuentro en un sitio de visión última... no puedo retroceder más. Todo es inevitable, hasta la última coma. En un relato, o en cualquier clase de prosa, no puedo evitar la sensación de cierta cualidad arbitraria. Los errores pasan, la gente los disculpa más que los errores en el teatro. Tal vez esto sea una ilusión mía. Pero hay otra cosa, todo el asunto de mi propio rol en mi propia mente. Para mí lo grande es escribir una buena pieza teatral, y cuando estoy escribiendo un relato es como si me dijera a mí mismo: "Bien, estoy haciendo esto tan sólo porque en este momento no estoy escribiendo una pieza teatral". Hay algo de culpa relacionada con eso. Naturalmente me gusta escribir un relato, es una forma bastante estricta. Creo que reservo para las piezas teatrales todas las cosas que exigen un esfuerzo tremendo. Lo que sale más fácil va a un relato.

¿A qué dramaturgos admiraba más cuando era joven?

–Bien, primero a los griegos, por su magnífica forma, por la simetría. Muchas veces no podía repetir verdaderamente la historia, porque los personajes de la mitología eran desconocidos para mí. En esa época no tenía formación para saber realmente qué estaba en juego en esas obras, pero la arquitectura era clara. Uno mira un edificio del pasado cuyo uso ignora, pero sin embargo tiene cierta modernidad. Tenía su propia gravedad específica. Esa forma nunca me ha abandonado, supongo que simplemente la asimilé.

¿Entonces estaba particularmente atraído por la tragedia?

–Me parecía la única forma existente. El resto eran intentos de serlo, o huidas de ella. Pero la tragedia era el cimiento básico.

Cuando se estrenó *Muerte de un viajante*, usted dijo en una entrevista aparecida en el *The New York Times* que el sentimiento trágico es evocado en nosotros cuando estamos en presencia de un personaje que está dispuesto a jugarse la vida, si es necesario, para defender una cosa... su sentimiento de dignidad personal. ¿Considera que sus obras son tragedias modernas?

–Cambié varias veces de idea al respecto. Creo que hacer una comparación directa o aritmética entre cualquier obra contemporánea y las tragedias clásicas es imposible debido al tema de la religión y el poder, que se daba por hecho y es una consideración *a priori* en cualquier tragedia clásica. Como una ceremonia religiosa, donde ellos finalmente llegaban al objetivo por medio del sacrificio. Tiene que ver con que la comunidad sacrifique a un hombre al que adora y desprecia al mismo tiempo con el objeto de llegar a sus leyes básicas y fundamentales y, de ese modo, justificar su existencia y su seguridad.

¿Y qué ocurrió con los actores? ¿Lee Strasberg influyó sobre ellos?

–Creo que Strasberg es un síntoma, verdaderamente. Tiene gran fuerza y (sólo en mi opinión, evidentemente) una fuerza que no es buena para el teatro. Convierte a los actores en personas secretas, y hace un secreto de la actuación, y se trata de la forma de arte más comunicativa que conoce el hombre; quiero decir, eso es lo que se supone que el actor debe hacer. Pero no le adjudicaría a él el fracaso del Repertory Theatre, porque la gente que estaba allí no era gente del Actor´s Studio, así que él no es responsable de nada. Pero el Método está en el aire: el actor se defiende del público vulgar, filisteo. En mi obra había una chica a la que yo no alcanzaba a escuchar, y la acústica del pequeño teatro que usábamos era simplemente magnífica. Le dije: "No te oigo", y seguí diciéndole "No te oigo". Finalmente ella se enfureció y me dijo que en serio estaba actuando la verdad, y que no iba a prostituirse por el público. ¡Eso sí que fue el final! Me recordó el comentario de Walter Hampden –porque tuvimos un problema similar en *The Crucible (Las brujas de Salem)* con algunos actores–... él dijo que tocaban el cello con la mejor técnica de arco y que la digitación era magnífica, pero que el instrumento no tenía cuerdas. El problema es que el actor actualmente elabora su destino personal por medio de su rol, y la idea de comunicar el sentido de la obra es lo último que se le ocurre. En el Actor´s Studio, a pesar de que lo nieguen, al actor se le dice que el texto es verdaderamente el encuadre de sus emociones; he escuchado a actores que han cambiado el orden de las líneas de mi obra y me han dicho que las líneas son tan sólo, por así decirlo, el libreto para la música... que el actor es la fuerza principal que ve el público y que el dramaturgo es su sirviente. Les dicen que el análisis del texto, y el ritmo del texto, la textura verbal, no tiene absolutamente ninguna importancia. Esto es el Método, tal como lo están enseñando, que es, por supuesto, una perversión de él, si nos remontamos al principio. Pero siempre hubo una tendencia en esa dirección. Chejov mismo dijo que Stanislavsky había pervertido *La gaviota*.

¿Y qué pasa con el Método en las películas?

–Bien, por curioso que parezca, en las películas el Método funciona mejor. Porque la cámara puede acercarse hasta la nariz del actor y extraerle un gesto comunicativo, una expresión de la mirada, una arruga de su sonrisa y cosas así, que no se registran en el escenario. El teatro es, después de todo, un medio verbal. Hay que hacer grandes gestos para que el público los vea. Con otras palabras, hay que ser poco natural. Hay que decirse: "Tengo que conmover a este público, ése es mi trabajo". En una película no hay que hacer eso; en realidad, eso es mala actuación cinematográfica, es sobreactuar. Las películas son maravillosas para las actuaciones íntimas.

¿Usted cree que la popularidad de las películas ha ejercido alguna influencia sobre la escritura teatral?

–Sí. La forma ha sido cambiada por las películas. Creo que ciertas técnicas, como la de saltar de un lugar a otro, a pesar de que es tan vieja como Shakespeare, no nos llegó a través de Shakespeare, sino a través de las películas, como una manera telegráfica de ver la vida, como una construcción onírica.

¿Usted piensa que la tendencia al éxito personal domina la vida norteamericana más que antes?

–Creo que es mucho más poderosa ahora que cuando yo escribí *Muerte de un viajante*. Creo que actualmente está más cerca de la locura que antes. Ahora no hay ninguna perspectiva sobre eso.

¿Usted diría que la chica de *Después de la caída* es un símbolo de esa obsesión?

–Sí, está consumida por lo que hace, y eso, en vez de ser un medio de liberación, es una cárcel. Una prisión que la define, finalmente. No puede liberarse. En otras palabras, el éxito, en vez de proporcionar libertad de elección, se convierte en una forma de vida. No he estado en ningún otro país donde la gente, cuando entra en una habitación y se sienta, pregunte tan frecuentemente: "¿Y usted qué hace?". Y, como soy norteamericano, muchas veces he estado a punto de hacer esa pregunta, y luego me he dado cuenta de que era bueno para mi alma no saberlo. ¡Por un rato! Simplemente dejar que la velada transcurra y ver qué pienso de esa persona sin saber qué es lo que hace ni si tiene éxito, o si ha fracasado. Nos pasamos cada minuto *jerarquizando* a todo el mundo.

¿Usted siente que la política es de alguna manera una invasión de su intimidad?

–No, siempre extraje mucha inspiración de la política, de las luchas nacionales. Uno vive en el mundo aunque sólo vote de tanto en tanto. El mundo determina la extensión de la propia personalidad. Viví durante la época de McCarthy, cuando se veían muchas personalidades que cambiaban ante los propios ojos, como resultado obvio y directo de la situación política. Y si esa época hubiera seguido, habríamos tenido una personalidad norteamericana completamente nueva... algo que en parte tenemos. Hace diez años que murió McCarthy, y sólo ahora algunos senadores poderosos se atreven a sugerir que podría ser bueno aprender un poco de chino, para hablar con algunos chinos. Quiero decir que llevo diez años, y aun esos tipos que se consideraban muy valientes y audaces sólo ahora se atreven a hacer esas sugerencias. Cayó sobre nosotros un velo de temor tan grande que verdaderamente desvió la mente norteamericana. Es parte de una paranoia de la que todavía no hemos escapado. ¡Mi Dios!, la gente todavía da sus vidas por eso; mire lo que estamos haciendo en el Pacífico.

Sin embargo, gran parte de las obras teatrales de estos últimos años no han tenido nada que ver con la vida pública.

–Sí, es como si hubiéramos perdido la técnica de aferrarnos al mundo, la técnica que tenía Homero, que tenía Esquilo, que tenía Eurípides. Y Shakespeare. Es sorprendente que la gente que ama la tragedia griega no consiga ver que esas grandes obras son las de hombres que se enfrentan con su sociedad, con las ilusiones de la sociedad, con las creencias de la sociedad. Son documentos sociales, no pequeñas e insignificantes conversaciones privadas. Nos han educado para que pensemos que todo eso es "una historia", un mito en sí mismo.

¿Qué piensa usted de la afirmación de ciertos críticos que declara que el éxito de obras verdaderamente contemporáneas, como *Marat/Sade*, convierte en obsoletos a Tennessee Williams y su género?

–Es ridículo. Ocurre eso tanto como el notable éxito de Tennessee puede haber hecho obsoleto el pasado que lo antecedió. En el teatro hay algunas leyes biológicas que no pueden ser violadas. El teatro no debe convertirse en un juego de ajedrez activado. No existe un teatro que no se base en un público masivo, si es que se quiere que tenga éxito. Cuanto mayor el público, tanto mejor. Es la ley del teatro. En Grecia, catorce mil personas se sentaban al mismo tiempo para ver una obra. ¡Catorce mil personas! ¡Y nadie me puede decir que todas esas personas eran lectoras de *The New York Review of Books*! Hasta Shakespeare fue maltratado en su tiempo por los universitarios. Creo que por la misma razón... porque estaba llegando a esas partes de la estructura humana que responden al melodrama, la comedia gruesa, la violencia, las malas palabras y la sangre. Un montón de sangre, asesinatos, y no demasiado bien motivados, además.

¿Cuál es la génesis de *Las brujas de Salem*?

–Se me ocurrió cuando estaba en Michigan. En esa época leí mucho sobre los juicios de brujas de Salem. Después, cuando llegó la época de McCarthy, recordé esas historias y solía contárselas a la gente. No tenía idea de que las cosas iban a llegar tan lejos como llegaron. Solía decir, sabe, McCarthy verdaderamente está diciendo ciertas cosas que decían los cazadores de brujas en Salem. Así que empecé a releer, no con la idea de escribir una obra, sino para refrescarme la mente porque las cosas empezaban a ser pavorosas. Por ejemplo, cuando McCarthy levantaba las manos con tarjetas en ellas y decía: "Tengo en mis manos los nombres de Fulano y Mengano". Bien, ésa era una táctica común de los jueces del siglo XVII cuando se enfrentaban a testigos que no estaban convencidos de que un individuo en particular fuera culpable. Esos hombres no decían: "Tengo en mis manos una lista...", pero sí decían: "Tenemos todos los nombres de las personas culpables. Pero todavía no ha llegado el momento de anunciarlos". No tenían absolutamente nada, simplemente deseaban fijar en la mente de la ciudad la idea de que ellos lo veían todo, de que todos eran transparentes a sus ojos. Era una manera de infligir culpabilidad a todos, y muchas personas respondían genuinamente a causa de la culpa; algunos se acercaban y contaban alguna fantasía, o algo que habían hecho o pensado que consideraban maligno. En mi obra, por ejemplo, puse a ese viejo que se acerca a informar que cuando su esposa lee ciertos libros, *él* no puede rezar. Se figura que los jueces conocen la razón, que ellos pueden ver a través de lo que para él es un vidrio opaco. Por supuesto, termina de manera desastrosa, porque juzgan a su esposa. Muchas veces, testimonios completamente ingenuos han terminado con alguien ahorcado. Y todo porque originalmente dijeron: "Sabemos verdaderamente lo que está ocurriendo".

¿Fue la pieza teatral *Las brujas de Salem*, le parece a usted, o fue tal vez el artículo que usted publicó en *The Nation*, "A Modest Proposal" ("Una modesta proposición"), lo que concentró sobre su persona la atención del Comité de Actividades Antinorteamericanas?

–Bien, yo había hecho una cantidad de declaraciones, y había firmado muchas peticiones. Había estado involucrado en organizaciones, sabe, poniendo mi nombre, desde quince años atrás. Pero creo que nunca me habrían molestado si no me hubiera casado con Marilyn. Si hubieran estado interesados en mí me habrían citado antes. Y en realidad me dijeron, de buena fuente, que el entonces presidente, Francis Walter, había dicho que si Marilyn se tomaba una foto con él, estrechándole la mano, cancelaría todo el asunto. Así de simple. Marilyn los llevaría de inmediato a las primeras planas. Habían estado en tapa durante años, pero el tema había empezado a perder vigor. Terminaron en la contratapa o en las páginas internas de los periódicos, y con eso volverían a ser tapa. Esos hombres calculaban las audiencias para que coincidieran con los días de salida de ciertos periódicos. En otras palabras, si suponían que había un vuelo espacial tripulado, digamos, postergaban las audiencias para esa semana; cuando los astronautas regresaban, volvían a la actividad, porque el vuelo espacial ya no era noticia.

¿Qué pasó en la audiencia del Comité?

–Fui acusado de desacato por negarme a confirmar el nombre de un escritor, a decir si lo había visto en una reunión de escritores comunistas a la que yo había asistido unos ocho o diez años atrás. Mi defensa legal no fue recurrir a ninguna de las enmiendas de la Constitución sino afirmar que el Congreso no podía arrastrar a la gente allí para interrogarla sobre cualquier cosa que se le ocurriera a un congresal; debían demostrar que el testigo podía tener información relevante sobre alguna legislación entonces cuestionada. El Comité había fingido interés por la legislación de pasaportes. Me habían negado el pasaporte un par de años antes. Ergo, yo encajaba en eso. Un año más tarde fui declarado culpable después de un juicio de una semana. Luego, más o menos un año más tarde, la Corte de Apelaciones desestimó la condena. Poco después se demostró que el consejero principal del Comité, que había sido mi interrogador, figuraba en la lista de pagos de una fundación racista, y se retiró a la vida privada. Fue todo un terrible desperdicio de tiempo y de dinero y de furia, pero en realidad yo sufrí muy poco en comparación de otros que debieron abandonar su profesión para no regresar jamás, o que volvieron después de ocho o diez años de figurar en listas negras. Yo no estaba en la TV ni en el cine, así que pude seguir funcionando.

¿Sus opiniones políticas han cambiado mucho desde entonces?

–Actualmente, sin duda no estoy dispuesto a defender una economía estrictamente organizada y planificada. Creo que tiene sus virtudes, pero tengo terror de la gente con demasiado poder. No confío ya tanto en la gente. Solía pensar que si la gente tenía la idea adecuada, podía lograr que las cosas se produjeran en consecuencia. Ahora se trata de una lucha cotidiana para evitar que ocurran ciertas cosas espantosas. En la década de 1930, para mí era inconcebible que un gobierno socialista pudiera ser realmente antisemita. Eso no podía ocurrir simplemente porque desde un principio habían protestado contra el antisemitismo, contra el racismo, contra esa clase de inhumanidad, y eso fue lo que me atrajo. Todo eso se adjudicaba a Hitler, al capitalismo ciego. Ahora soy mucho más pragmático con respecto a esas cosas, y quiero conocer a aquellos a los que me opongo y a los que respaldo, y saber cómo son. ■

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Teatro *de la colección* Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review.

VERANO 12 / JUEGOS

CRUCI-CLIP

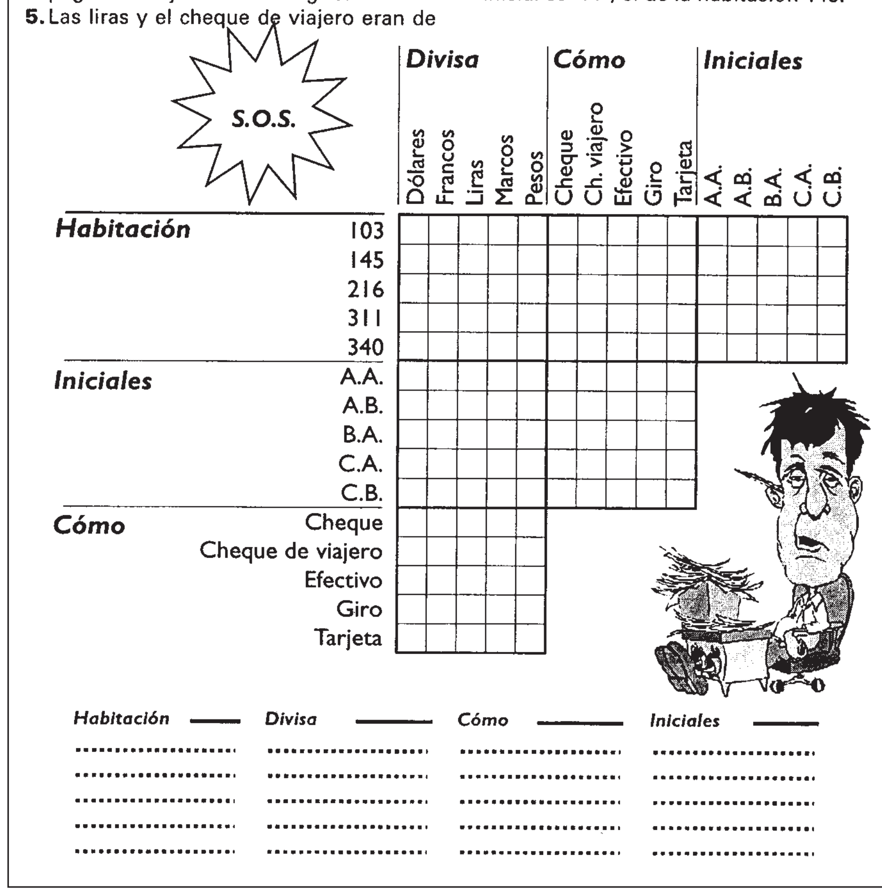
Anote las palabras siguiendo las flechas.

GARANTÍA
PELO DE UN ANIMAL
SUFIJO: INFLAMACIÓN
DEBILITÉ MORALMENTE
ANDUVIERON EN CUATRO PIES
ANIMAL DE CARGA
BUEY SAGRADO EGIPCIO
JOROBA, CORCOVA
DERECHO PARA NO APROBAR UNA LEY
(POR) POR LO TANTO
(... FLYNN) ACTOR
TENACILLAS DE ACERO
ORGANISMO PÚBLICO
FLOJA, SIN FUERZAS
DESAFECTO, DESINTERÉS
PERJUDICIAL, DAÑOSA
ACEPTAR LA HERENCIA
LEER LETRA POR LETRA
INDIOS DEL SUR ARGENTINO
SE ATREVIESEN
HARAGÁN
DESABRIDO, INSULSO
(PAPÁ) FIGURA NAVIDEÑA
AROMATICE CON ANÍS
(... PITT) ACTOR ESTADOUNIDENSE
ANTIGUA REGIÓN DE ASIA MENOR
EXISTIRÁ
HEMBRA DEL PAVO
SESGO DE UN VESTIDO
LAS QUE ESTÁN ALLÍ
CAÍ DANDO VUELTAS
QUE SE ESCAPA O HUYE
PONGAN HUEVOS LAS AVES
ACCIÓN DE AMANSAR POTROS

REPOSO ALTERADO

Cuando asumió su turno el conserje del hotel internacional "El Reposo", encontró que su colega dejó anotado confusamente en papelitos sueltos el movimiento para la mañana. Ayude al conserje (sin perder la calma), a desentrañar quién se retira esa mañana pagando en qué divisa y cómo.

1. La tarjeta (que no era de A.B.) era en marcos.
2. Uno de los que comenzaba con "A" pagó su cuenta con un giro que le acababa de llegar.
3. A.A. no estaba en la habitación 216.
4. El de la habitación 311 (uno de los "C") no pagó con tarjeta ni con un giro.
5. Las liras y el cheque de viajero eran de turistas con distinta inicial.
6. El de la habitación 216 (que no usaba pesos), pagó en efectivo.
7. C.B. (que no estaba en la habitación 103), no usó cheque de viajero.
8. Los dólares correspondían a A.A.
9. Las liras eran de un turista cuya segunda inicial es "A", el de la habitación 145.



ANAGRAMAS DEFINIDOS

Encuentre en cada caso un anagrama (mismas letras en otro orden) que responda a alguna de las definiciones. Los cuadrados resaltados llevan la misma letra.

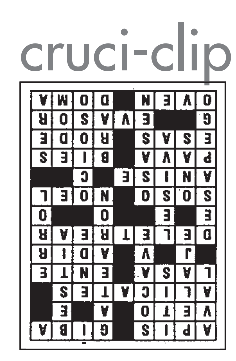
1. CALENDAS
2. LANADOS
3. ADRALES
4. PELADAS
5. DEDALOS
6. CODALES

Definiciones por orden alfabético: Aislamiento./ Antiguo pueblo./ Dorso./ Faldas del monte./ Madera olorosa./ Velas.



SOLUCIONES

cruci-clip



reposo alterado

103, dólares, giro, A.A.
145, liras, cheque, B.A.
216, francos, efectivo, A.B.
311, pesos, cheque de viajero, C.A.
340, marcos, tarjeta, C.B.

anagramas definidos

1. Candelas (Velas). 2. Sándalo (Madera olorosa). 3. Laderas (Faldas del monte). 4. Espalda (Dorso). 5. Soledad (Aislamiento). 6. Caldeos (Antiguo pueblo).

